

JUSTYNA WOTA

DWIE STRONY

Justyna Wota – absolwentka Wiedzy o Teatrze UJ.

Teatr Studio w Warszawie

ŻABY

reżyseria: Michał Borczuch,

dramaturgia: Tomasz Śpiewak, muzyka:

Bartosz Dziadosz, scenografia

i kostiumy: Dorota Nawrot, światło:

Jacqueline Sobiszewski, choreografia:

Paweł Sakowicz, premiera: 6 maja 2018

W *Żabach* Arystofanesa postać Dionizosa wyróżnia się niejednoznacznością tożsamością. Niejasne jest jej pochodzenie – sam nazywa się „synem dzbana”, nie określa go żadna płeć, wyraża zarówno homoseksualne, jak i heteroseksualne pragnienia i fantazje. W spektaklu Michała Borczucha Dionizos (Krzysztof Zarzecki) zostaje precyzyjnie scharakteryzowany już w pierwszej scenie. Należy do grupy heteroseksualnych mężczyzn, ma syna.

Zarzecki razem z Marcinem Pempusiem, Andrzejem Szeremetą i Janem Dravnelem rozpoczynają spektakl. Zasiadają na krzesłach na przodzie sceny i w swobodny sposób przytaczają rozmaite fakty dotyczące *Żab*, streszczają okoliczności powstania utworu. Niekiedy parodystycznie odgrywiają poszczególne dialogi komedii. Co chwila przerywają, by zastanowić się nad pochodzeniem Dionizosa, starają się wytłumaczyć w prostych słowach cel jego misji. Aktorzy rozmawiają jednak nie tylko o *Żabach*, ale lekko, czasami rubasznie wypowiadają się na temat własnej orientacji, preferencji seksualnych i nastawienia do homoseksualistów. Rozważają, na ile są wobec nich tolerancyjni, a w jakim stopniu ich naprawdę akceptują. Tekst Arystofanesa napędza rozmowę, daje pretekst i odwagę do coraz bardziej intymnych, szczerych, czasami wręcz szokujących zwierzeń. Formułowane przez aktorów

przemyslenia odnoszą się do głównego problemu poruszanego w spektaklu: możliwości odkrywania własnej tożsamości.

Działania aktorów zmierzają do próby zainscenizowania momentu zejścia Dionizosa do Hadesu. Nie oznacza to chęci wstąpienia w mityczną krainę umarłych, a raczej chwilowe zatrzymanie się w podświadomości, dotarcie do źródła osobowości i magazynu doświadczeń, które konstytuują tożsamość człowieka. Zarzecki pozostaje na krześle, a jego twarz wkomponowana jest w wejście do przepaści, którą tworzy ogromna rura. Szeremeta i Dravnel z pistoletem w dłoni poruszają się po okręgu w *slow motion*, a Pempuś czyści wazę monotonnym, spokojnym ruchem pędzla. Na małym ekranie, umieszczonym po prawej stronie sceny, wyświetlana jest, rejestrowana na żywo, próba chóru *Żab*, złożonego z aktorek: Dominiki Biernat, Moniki Obar, Haliny Rasiakówny, Eweliny Żak i Moniki Niemczyk. Wspólnie ćwiczą kwestie z dramatu, przekrzykują się nawzajem, ustalając kolejność wypowiedzianego tekstu. Ostatecznie ich starania na nic się nie przydadzą, gdyż aktorki nie wejdą w dialog z Dionizosem, jak w dramacie, ale pozostaną w tle, dekoncentrując widza generowanym hałasem. Kilka planów, na których rozgrywane są powtarzające się czynności, transowa muzyka i spokojny ton głosu Zarzeckiego silnie oddziałują na widza. Specyficzny rytm sceny wprowadza odbiorcę w niezwykle intensywny, a jednocześnie męczący i irytujący stan emocjonalny, aby w pewnym stopniu odczuł przytłoczenie, o którym mówi aktor. Misja Dionizosa, polegająca na sprowadzeniu z podziemi „wieszczka nad wieszczka”, aby podniósł na duchu pozbawionych autorytetu Ateńczyków, zostaje w spektaklu utożsamiona z misją nałożoną na każdego człowieka. Z jednej strony, to „obowiązek prokreacji”, w kontekście

którego można odczytać monolog Zarzeckiego. O nim przypominają również doczepione ciężowe brzuchy chórzystek. Z drugiej, tekst wypowiedziany przez podróżującego Dionizosa jest analizą ludzkiego losu jako ciągu spełniania nieskończonej liczby powinności wytworzonych przez społeczeństwo, regulowanych normami kulturowymi. Nie wymienia konkretnych zadań postawionych przed człowiekiem, ponieważ widzi je dopiero w przyszłości. Dlatego wędrówkę Dionizosa można rozpatrywać jako moment narodzin, od którego rozpoczyna się proces socjalizacji, wpływający na kształtowanie tożsamości. Zarzecki wielokrotnie próbuje przerwać podróż do Hadesu, prosi Charona (Jan Sobolewski), aby zatrzymał choć na chwilę łódź. Pyta, czy może jeszcze w niej pozostać, wyrwać się na moment spod presji, wynikającej z narzuconej od urodzenia odpowiedzialności. Charon nie wchodzi w dialog z Dionizosem, chociaż dyryguje tempem wygłaszanych przez niego kwestii. Tonem przypominającym elektroniczny modulator głosu nieubłagalnie odlicza w języku angielskim, jakby wymuszał wypowiedzianie kolejnych wersów. Sobolewski jako demoniczny przewoźnik jest mistrzem ceremonii, rządzi przebiegiem akcji, narzuca rytm. Reżyser odwraca porządek świata przedstawionego w tekście Arystofanesa – to właśnie Charon, nie Dionizos, wyróżnia się tajemniczą osobowością. Oprócz wyliczanki nie wypowiada żadnej kwestii, przenikliwie patrzy na widowie, wykonuje dziwne ruchy i gesty, a jego beznamiętny spokój przeraża. Charon/Sobolewski zmusza do wkroczenia w inną rzeczywistość Dionizosa/Zarzeckiego, który podkreśla swoją obawę przed dotarciem do celu. Przewoźnik doprowadza do nieuchronnej konfrontacji z „obcym” światem. Reprezentowana przez Sobolewskiego perspektywa homoseksualisty,

wyeksponowana wyraźniej w drugiej części spektaklu, w pierwszej scenie wkrada się w narrację prowadzoną przez heteroseksualistę. Wraz z rozwojem wydarzeń obie opowieści zaczynają się przenikać, widać, jak trudno jest prowadzić opowieść wyłącznie z jednej strony. Jedna narracja zostaje przełamana „opozycyjną”, by podkreślić ich wspólne elementy, albo też wytknąć dzielące obydwie perspektywy stereotypowe lęki.

Spektakl Borczucha złożony jest z obrazów, które zazwyczaj kończy *blackout*. Jeden z nich został skomponowany z fragmentu powieści *Kurtyzana i piskłeta* Krzysztofa Niemczyka. Istotne jest, że tytułową bohaterkę gra siostra pisarza-homoseksualisty, Monika Niemczyk. Odtwarza ona wyobrażenie brata-geja o heteroseksualnej kobiecie, wciela się w jego wymyśloną, karykaturalną projekcję kobiecości. Pozostali aktorzy towarzyszą Niemczyk w odgrywaniu scen z powieści. Ich gesty są mechaniczne, potrzebne jedynie do przedstawienia kolejnych sytuacji, co kontrastuje z przerysowaną, emocjonalną grą Niemczyk. Aktorka kończąc scenę, stwierdza, że „nigdy nie interesowała się orientacją seksualną brata”. Rozbieżność między odegraniem roli a jej podsumowaniem wzbudza dezorientację. Aktorzy budują w widzach poczucie, że wypowiedzane opinie, przytaczane doświadczenia są rzeczywistością ich prywatnymi przemyśleniami i przeżyciami. Wrażenie to wzmacnia scena, podczas której odbywa się krótka ankieta. Aktorzy, przemieszczając się po scenie, odpowiadają na zadawane sobie wzajemnie pytania dotyczące kwestii seksualności. W ankiecie znajdują się bardzo intymne i osobiste pytania: kto odbył stosunek z partnerem tej samej płci, kto kiedykolwiek poddał się testowi na HIV, kto ma/miał w rodzinie krewnych homoseksualistów. Aktorzy silnie akcentują swoje stanowisko, przemierzając scenę zdecydowanym krokiem, z uśmiechem, w pełnym świetle reflektorów. Manifestację „krępujących” wyznań kończy wspólny taniec do dyskotekowego przeboju *La Passion* Gigiego D'Agostino. Zaakcentowanie radości

spowodowanej uwolnieniem od tabu, dla wizualnego kontrastu, odbywa się w zupełnej ciemności. „Impreza” trwa dłuższą chwilę, gdyż tańczących aktorów widać dopiero po chwili, wzrok musi przyzwyczaić się ogarniającego salę mroku.

W drugiej części spektaklu narracja zostaje zdominowana przez Jana Sobolewskiego i Roberta Wasiewicza.

licznego grona pięciuset kochanków wybiera i „zaprasza” na scenę kilku. Po kolei, wskazując na puste miejsca na scenie, podaje konkretne imiona, fakty, sytuacje. Opowieści aktorów gejów przytaczane są z lekkością, humorem i dystansem. Podważony zostaje też ostry podział między hetero- i homoseksualną perspektywą. Przykładem może być wtargnię-



Opowieść prowadzona z homoseksualnej perspektywy, zgodnie ze strategią ustanowioną w pierwszej części, jest konfrontowana ze spojrzeniem heteroseksualistów. Temat męskiego homoseksualizmu został pokazany przez pryzmat relacji: gej (Wasiewicz) i przyjaciółka hetero (Biernat) oraz: gej i przyjaciel hetero (Pempuś). Początkowo rozmowy dotyczą doświadczeń erotycznych. Wasiewicz, reprezentujący wrażliwego, romantycznego geja, zwierza się Biernat z aktu seksualnego z kobietą. Z nadmierną czułością opowiada o towarzyszących mu wyrzutach sumienia związanych z przedmiotowym podejściem nie tyle do kobiety, ile do drugiego człowieka. Biernat podejmuje grę ze stereotypem, naiwnie podkreślając, że „jest taki dobry, dba o partnera”. Sobolewski spośród

cie na scenę przebranego w kobiecie kostium Zarzeckiego czy – w ostatniej scenie – chwila, gdy Wasiewicz zwierza się z najpiękniejszego wspomnienia miłostego Sobolewskiemu i Marcinowi Pempusiowi. Przyjaciel, należący w spektaklu do grupy heteroseksualistów, przebrany jest w szkocki strój, złożony z kraciastej koszuli i spódnicy. Pempuś pomaga Wasiewiczowi odtworzyć przed Sobolewskim romantyczną historię miłosną. Biorąc udział w realizacji wspomnienia, z pewnym oporem odgrywa rolę mężczyzny, o którym opowiada kolega-gej. Choć retrospekcja dotyczy jedynie wspólnego obserwowania zachodu słońca w taksówce i krótkotrwałego dotknięcia dłoni, Pempuś przesadnie odgrywa paraliżujące zawstydzenie, wynikające z uczestnictwa w odtwarzaniu

wspomnień dotyczących gejowskiego romansu. Ciągłe przerywa rekonstruowaną na scenie opowieść, potakując głową z fałszywym zrozumieniem, boi się dotknąć dłoni Wasiewicza. Doskonale obnaża hipokryzję, która niekiedy tkwi w szumnym identyfikowaniu się z tolerancyjną postawą wobec homoseksualizmu. Z drugiej strony rola Pempusia i Zarzeckiego nie jest do końca zdefiniowana, a ich obecność, podkreślona specyficznym kostiumem i brakiem wypowiadanych kwestii, niejednoznaczna.

Poza ogromną rurą, którą aktorzy demontują i przestawiają w trakcie gry, istotnymi rekwizytami w spektaklu są wazy. Halina Rasiakówna kilka razy przechodzi wzdłuż sceny, niosąc gliniane naczynie, albo oświetlona przez punktowe światło, rozpaczliwie krzyczy w jego głąb. Wasiewicz i Biernat powierzają glinianym misom, które sami wytoczyli podczas spektaklu, sekretne erotyczne wspomnienia. W innej scenie aktorzy, ustawiając się profilem do widzów, imitują powolnymi ruchami gesty postaci przedstawionych na antycznych wazach. Wnętrze i zewnątrz, zarówno waz, jak i rury, której środek wypełnia gładki materiał, a wierzch pokryty jest osadem, stanowią metaforę ludzkiej natury. Wydaje się, że środek wazy, do którego aktorzy próbują „wlać” swój głos, osobiste wspomnienia, to symbol ludzkiego wnętrza. Pozbawione malowideł, czyste wnętrze kontrastuje ze stroną zewnętrzną, która odzwierciedla drugie oblicze osobowości człowieka, narażone na obce ingerencje, wpływy, czas. Wewnętrznej przestrzeni nadana jest w spektaklu wyższa wartość niż zewnętrznej stronie, kształtowanej przez społeczeństwo. Odsłaniając wpojone wyobrażenia, twórcy starają się skonfrontować zarówno siebie, jak i widzów, z powszechnym, wyidealizowanym wyobrażeniem o antyku, kreowanym i powielanym przez kulturę. W jednej ze scen Ewelina Żak rozmawia z dojrzewającym synem, Minotaurem, a on odpowiada na jej pytania wyłącznie przeraźliwym

rykiem. Aktor, odgrywający we wnętrzu rury potwora z labiryntu, zastygając w różnych pozycjach, przypomina antyczne malowidła. Jego sylwetka nie jest oświetlona, publiczność widzi zaledwie cień postaci. Szukająca syna matka wchodzi do rury, nawołuje go, zaglądając do wnętrza. Następnie rozmawia z Zarzeckim o popularnych w antyku stosunkach homoseksualnych uczniów i ich mistrzów-nauczycieli. Jednak osoba, której dotyczy rozmowa, pozostaje niewidoczna, niema. Reżyser po raz kolejny odwraca porządek – to wnętrze jest bardziej interesujące niż zewnątrz. Główną intencją spektaklu Borczucha jest wywracanie na lewą stronę, przypatrywanie się dwoistości jednostki nie tylko w aspekcie seksualności, ale także na poziomie społecznym czy historycznym.

Z tekstów *Żab*, *Chmur* i *Ptaków* pozostało w spektaklu zaledwie kilka fragmentów, większą część scenariusza wypełniają aktorskie improwizacje. Język spektaklu, w którym słowa komedii zostały zastąpione potocznym, niekiedy wulgarnym językiem, stanowi narzędzie do budowania bezpośredniej relacji z widzem, mówienia wprost o podejmowanych w przedstawieniu problemach. Podczas spektaklu powstają wątpliwości, czy komedie Arystofanesa są niezbędne do mówienia o seksualności, a także czy główny temat spektaklu nie rozplywa się w przydługich scenach i w rozległym horyzoncie znaków i metafor. Atutem jest wyjątkowa energia, którą emanuje gra aktorów, obecnych na scenie niemalże przez cały czas. Napędzają dynamikę sytuacji scenicznych, nieustannie wykonują mniej lub bardziej złożone zadania, są pochłonięci współtworzeniem scenicznego świata. Wzmacniają jego siłę oddziaływania własną prywatnością, która zdecydowanie jest najważniejszym składnikiem spektaklu Borczucha. ■